

Dietrich Briesemeister

## «... y las palabras ya vienen cantando ...» A modo de introducción

Como frontispicio del *Vocabolari molt profitos per aprendre Lo Catalan Alamany y Lo Alamany Catalan* (Perpignán 1502) figura un grabado que representa el encuentro entre un «lançaman» o joven lansquenete alemán con su alabarda en la mano y un hombre vestido de capa larga y sombrero tocando la guitarra. Una banderola con la inscripción SPANYOL le identifica como español. Esta modesta xilografía ilustra de forma expresiva dos imágenes «nacionales» fijadas en estereotipos ya en fechas tempranas: el soldado tudesco frente al gentil español llevando el atributo distintivo del instrumento musical hispánico por antonomasia. La portada emblemática del diccionario y guía de conversación puede ser interpretada también como primer testimonio pictórico que alude a las relaciones hispano-alemanas en el campo de la música. Es verdad que invierte el sentido moderno de este intercambio artístico, ya que hoy en día se considera a Alemania (junto con Austria) como madre patria de tradiciones musicales clásicas. Sin embargo, aquí España da lección en música al teniente de armas germano. «Hispania docet musicam». Los encantos sonoros apaciguan el espíritu bélico del soldado despertando su curiosidad. España ofrece en trueque el arte de la música a cambio de las mercancías y la fuerza militar que aportan los alemanes. Poco más tarde el arte militar y los conquistadores españoles adquirirán fama proverbial en el mundo. Según consta en los documentos que datan de la Baja Edad Media, los músicos alemanes (o flamencos), los juglares («ystriones») gozaban de gran prestigio en la Corte de la Corona de Aragón. A principios del siglo XV, el *menestrel* austríaco Oswald von Wolkenstein hacía no sólo alarde en sus poesías de haber cruzado cantando el Reino (árabe) de Granada antes de llegar a territorios cristianos de Castilla y Aragón, sino pretendía también conocer el idioma aragonés catalán. Después vendrían a España, por ejemplo, artesanos alemanes que construirían órganos. Por otra parte, se imprimieron partituras de música

española en la Baviera post-tridentina del siglo XVI, mientras que Francisco de Salinas, en su famoso tratado de teoría musical *De musica libri septem* (1577) trae ejemplos del modo alemán incluso con letras góticas correspondientes. Los bailadores moriscos pasaron por tierras alemanas para divertir al público con las muestras de su habilidad dejando a su paso huella hasta en graciosas esculturas de saltimbanquis. Los contactos musicales alcanzarán un nuevo estadio cuando, a partir del siglo XVIII, sobre todo los *libretti* de ópera adapten con frecuencia figuras históricas o asuntos históricos y literarios para la escena, transformando el mundo español en un escenario exótico y pintoresco que explicará en buena parte el españolismo musical-folklórico más reciente.

Un nuevo cambio fundamental en la percepción y sensibilidad musicales originadas por el contacto con España se produjo cuando, en 1773, Herder descubrió y exaltó el llamado «Volkslied», palabra acuñada según la expresión inglesa «popular song». Alrededor de los «Volkslieder», entendidos como «bedeutendste Grundgesänge einer Nation» (significativos y fundacionales cantos de una nación), se forjó una exuberante mitología artístico-política. En las canciones populares se veía la expresión del carácter y espíritu nacionales, del alma del pueblo, de los sentimientos íntimos y anhelos eternos de los hombres. El (re)descubrimiento del «Volkslied» originó en el siglo XIX una renovación de la poesía lírica alemana, inspirando también a músicos muchas creaciones que armonizaron perfectamente texto y melodía: el famoso «Lied» alemán. En este contexto cabe mencionar el nuevo aprecio que dio la crítica romántica alemana al romance español. August Wilhelm Schlegel –quien junto con su hermano Friedrich se dedicó con profundo ahínco a la literatura española del Siglo de Oro– definió el género romance como «eine in leichtem Gesange dargestellte Geschichte» (una historia representada en canto leve); «sie sind gleichsam Nachklang und Widerhall des ältesten Naturgesanges» (son, en cierto modo, la resonancia y el eco de los cantares naturales más antiguos). Los romances sirven así de base y documento para una teoría poética de marcado carácter metafísico. La unidad de canto, palabra y encanto señalaría el origen religioso de la poesía. Schlegel elaboró una «Vokalfarbenleiter» (escala cromática de vocales) que establecía una relación simbólica entre las vocales asonantes y el contenido poético, fundamentando así una íntima vinculación entre ritmo musical y enunciación lírica. La palabra alemana «Stimmung» es intraducible en lo que tiene de alusión a la voz («Stim-

me»), concierto (en el sentido etimológico) o afinación y disposición anímica, sentimiento, tonalidad del alma. De ahí, la profunda afinidad de poesía y música entre los románticos. Poetas como Ludwig Tieck, Clemens von Brentano (*Romanzen vom Rosenkranz*), Joseph von Eichendorff y Heinrich Heine (*Buch der Lieder*), que intentaron revitalizar el romance, eran al mismo tiempo grandes aficionados y traductores de la literatura española. En las traducciones que Eichendorff hizo de muchos romances sacados de la *Silva de romances viejos* de Jacob Grimm (1815) –cuya fuente es el *Cancionero de Amberes* (1555)– y del *Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana* (1832) de Victor Aimé Huber, el poeta creó una forma muy peculiar del «Lied».

En su *Romanzero* Heinrich Heine adaptó cabalmente el ambiente y los motivos españoles. Por otro lado, la poesía de Heine repercutió profundamente en España. Eugenio Florentino Sanz tradujo en Berlín una buena docena de poesías del *Intermezzo* que se publicaron en 1857 en el *Museo Universal*. José J. Herrero publicó en 1883 una versión española del *Buch der Lieder* (El libro de los cantares) que atestigua el impacto causado en España por Heine, cuya calidad lírica y musicalidad elogió Rubén Darío también en *Azul* (1888). Y otra vez, «las palabras vienen cantando».

Fruto de las investigaciones de Emanuel Geibel sobre el romancero, gracias a la orientación del profesor Víctor Aimé Huber, son los *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (Berlín 1843) dedicados a Ferdinand Freiligrath, gran compilador de las canciones históricas populares alemanas. Nueve años después Geibel sacó a la luz en Berlín, junto con Paul Heyse, el famoso *Spanisches Liederbuch*, que inspiraría a Hugo Wolf. En Berlín Geibel llegó a conocer también a Adolf Friedrich Conde de Schack, autor de la gran *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (Berlín 1845-1846). Finalmente Geibel publicó el *Romanzero der Spanier und Portugiesen* (1860-1863) en colaboración con Schack a quien, según confiesa, le encantó «der volle, sonore Klang des Kastilischen». Geibel y Heyse, a su vez, se adentraron tanto en la poesía tradicional española que incluso adoptaron una nueva identidad personal poética llamándose Don Manuel del Río y Don Luis del Chico.

Gracias al estudio crítico y al espléndido auge de traducciones de no pocas obras de la literatura española, las relaciones musicales entre Alemania y España se ampliaron considerablemente con numerosas adaptaciones, arreglos de textos o composiciones inspiradas en obras españo-

las. Las versiones musicales reflejan las mismas bases ideológicas y preferencias temáticas que caracterizan también la imagen de España y la recepción de la literatura española a partir del romanticismo. Por ejemplo, el alto prestigio de que gozaba Cervantes en aquella época repercute en óperas como las *Bodas de Camacho*, de Felix Mendelssohn-Bartholdy, o *Preciosa*, de Carl Maria von Weber (basada en la novela ejemplar cervantina *La gitanilla*), dos muestras que al mismo tiempo señalan además el folclorismo exótico y el costumbrismo historicista típicos de cierta idea de España muy difundida entonces entre el público general. Aquí habría que mencionar *Das Nachtlager von Granada* (El campamento nocturno de Granada), de Konradin Kreuzer, dentro de la visión idealizada de la Reconquista y del moro, o igualmente *El corregidor* de Hugo Wolf. En el campo del teatro –con el calderonismo alemán como modelo paradigmático– basta citar *Donna Diana* (1884) de Emil Freiherr von Reznicek, que retoma una comedia de Moreto, *El desdén con el desdén*, y más tarde *Tiefland* (1903) (*Terra baixa*) de Eugen d'Albert, gran éxito basado en la obra de Àngel Guimerà. Con toda esta serie de impresionantes re-creaciones musicales no se formó, sin embargo, un movimiento de igual pujanza y vitalidad artística como en el dominio de las letras. La música española tampoco produjo en Alemania un fervor e impacto comparables a los causados en compositores franceses (Claude Debussy, Maurice Ravel, Jacques Ibert y otros), que preferían la *Suite espagnole*. Joseph von Eichendorff formuló, de modo ejemplar, la suma y cifra de todo el rico movimiento de poetización musical del mundo hispánico idealizado en Alemania a lo largo del siglo pasado, cuando expresó su visión metafísico-religiosa: «Wir fühlen, es schlummert unter dem irdischen Schleier ein unergründlich Lied in allen Dingen, die da sehnsüchtig träumen. Calderón aber hat das Zauberwort getroffen, und die Welt hebt an zu singen». Se puede leer aquí, en una combinación inesperada, tanto el concepto del desengaño como la vieja idea de la música cósmica y de la armonía celeste. La misma visión deslumbrada del mundo como *Liederbuch* encuentra expresión en los siguientes versos de Eichendorff:

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
 Die da träumen fort und fort.  
 Und die Welt hebt an zu singen,  
 Triffst du nur das Zauberwort.